

Fragmentos de una constelación crítica en el cine argentino del período 76-86. Una revisión desde los procedimientos formales.

Rodrigo Sebastián

Resumen

Las numerosas lecturas de lo alegórico y sintomático en los filmes producidos en nuestro país durante el período 1976-1986 incluyen análisis destacados (Beceyro, Oubiña, Aguilar, Getino, Wolf, Varea, Amado, entre muchos otros) y determinan un eje vastamente explorado de la historia y la historiografía del cine argentino. Considerando esta situación teórica y en el marco del Proyecto de Investigación “La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano” (Dir- Silvia García, FBA UNLP), nuestra revisión de este corpus transitado de obras gestadas durante el proceso cívico-militar y la recuperación democrática pretende aportar nuevas interpretaciones sobre tres filmes específicos, haciendo hincapié en la aparición de imágenes dialécticas desde los procedimientos formales.

Los filmes en cuestión resultan casos propicios, en la medida en que no han sido explorados como otros paradigmáticos (de Doria, Favio, Martínez Suárez o Aristarain).

Se trata de *El rigor del destino* (Vallejo, 1985), *Los días de junio* (Fischerman, 1985) y *De la misteriosa Buenos Aires* (Fischerman, Wullicher, Barney Finn, 1981).

Introducción

Los múltiples abordajes del cine producido durante la dictadura cívico-militar (Beceyro, Oubiña, Aguilar, Getino, Wolf, Varea, Amado, entre muchos otros) permiten determinar una serie de consensos críticos en relación con un período vastamente explorado de la historia y la historiografía del cine argentino.

El primero y más importante punto de acuerdo es la aparición de lo real social de modo velado, en forma de síntomas y manifestaciones oblicuas en el corpus en cuestión. Aún en las obras realizadas desde posiciones autorales o con acercamientos a una estructura artística – salvo escasas excepciones- pareciera que lo alegórico no fuera del todo programático sino más bien una atmósfera incidental, una idea recurrente. La auto represión formal o la sensación de “haber estado filmando con miedo” (VAREA: 2006, 16) se expresan como evidencias documentales en estas ficciones narrativas. Incluso en los más jóvenes directores aparece una “hibridez comprensible en los difíciles momentos que vivía el país” (GETINO: 2005, 71)

Si bien la dictadura no contó con una política de propaganda cinematográfica (PEÑA: 2012, 195) si dispuso un escenario de promoción de empresarios complacientes y producciones reaccionarias, al tiempo que determinaba la censura y persecución de escrituras autorales políticas y artísticas.

Esa disposición produjo una situación de subalternización de numerosos sectores intelectuales del cine, que provenían de diversos estamentos, no necesariamente revolucionarios o refractarios al poder político.

La posibilidad de indagar en algunas escenas o imágenes de las menos conocidas (es decir, más allá de las reconocidas de Doria, Aristarain, Favio o Martínez Suárez) que reproducen esta situación e incluso llegan a aproximarse a una imagen que da cuenta de la dominación y esboza una situación de liberación es el propósito de este trabajo. El análisis formal, un método menos frecuente en las aproximaciones al corpus, nos parece un aporte significativo en la constante revisión de un momento crítico del arte argentino.

***El rigor del destino* (Vallejo, 1985). Una ficción abierta a una cierta historia de los oprimidos de Tucumán.**

El rigor del destino, es un film político e histórico que trabaja una auténtica apertura de la historia de lucha, opresión y violencia vivida en Tucumán en torno a los ingenios azucareros, antes y durante la última dictadura militar¹. El trabajo histórico, de salvamento de una historia contra hegemónica, de gran importancia en el film, informa los diferentes niveles del mismo. Uno de los rasgos más importantes de este trabajo es la reaparición del “pueblo y del país real” en el cine, que anteriormente había sido expulsado de las pantallas nacionales.² Las ideas del film relacionadas con el concepto de imagen dialéctica son todas ideas de guion. La historia, los personajes, acciones y diálogos del film tienen numerosas coincidencias con las ideas benjaminianas de la historia de los oprimidos, con su atención a la unidad contradictoria de cultura y barbarie y su abierta oposición a la noción de progreso en historia. Aun así el film no presenta un trabajo formal de despliegue de estas ideas en el plano de la representación.

El film asume su política y práctica de la historia a través de ciertas formas de la puesta en escena, situadas, como es usual en el cine de este director³, a mitad de camino entre dos regímenes: la ficción y el documental. La estética del film, definida por la preocupación histórica y memorística, se apoya “en la realidad o la memoria del pueblo”⁴. De este modo, la composición de *El rigor del destino* parte de: la presencia de personalidades y obras históricas de raigambre tucumana que lo atraviesan; la materialidad del paisaje y los cuerpos del lugar; y ciertas manifestaciones reales de la cultura del horror dictatorial.

Algunos ejemplos permiten comprender el trabajo de las formas del film, atentas tanto a la historia como a la ficción.

A la participación en el film, de Rafael De Santis y Alejo Avila⁵, se multiplica la presencia del gran poeta, radicado en Tucumán, Francisco Galindez. Su fisicidad y habla atrofiadas por su enfermedad motriz atraviesan la película y reenvían a su identidad real. Pero él mismo asume también formas en la ficción, sometiéndose a situaciones violentas propias del contexto representado, en un considerable trabajo conjunto de actuación y dirección de actores. Esta conciencia de lo sucedido, cuya forma está en el film muchas veces ligada a lo

1 Vallejo piensa esta película como un “homenaje a la militancia”. Extraído de <http://elosochento.blogspot.com.ar/2005/08/el-rigor-del-destino.html> el 10/01/2014

2 (GETINO 2005, 74)

3 “[...] quiero contarles como surgió la primera secuencia de EL RIGOR DEL DESTINO, esa metáfora sobre el golpe militar del 76, en la que dos hombres persiguen, enlazan y encierran en una jaula los perros de un pueblo tucumano mientras en la banda de sonido se escucha el primer comunicado de la Junta Militar que legaliza el Terrorismo de Estado. En 1983, al regreso de los ocho años de exilio, un domingo en la casa del flaco De Santis, único sobreviviente del Secretariado de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) en su prefabricada de Lules me contaba sobre los asesinatos y desapariciones de los compañeros. En ese momento un gran alboroto en la calle nos descubrió a la PERRERA cazando con lazos los perros. El flaco que había pasado seis años en Sierra Chica, al ver esto me dijo: “- así se llevaban a la gente”. Esa imagen quedó grabada en algún lugar y brotó al empezar el guion de la película.

Con lo que queda claro que yo en cine nunca inventé nada, todo estaba, existía en la realidad o en la memoria del pueblo, y mi tarea era ordenarlo, sintetizarlo y expresarlo.

Testimonio de Gerardo Vallejo, extraído de <http://elosochento.blogspot.com.ar/2005/08/el-rigor-del-destino.html>

4 Ibídem.

5 La primera imagen de la película es una placa gráfica en la que se inscriben las palabras: “A LA MEMORIA DE LOS DIRIGENTES TUCUMANOS ATILIO SANTILLAN, BENITO ROMANO, BERNARDO VILLALBA Y RAUL ZELARAYAN QUE FORJARON MI CAMINO”. Esta forma de conmemoración, infrecuente en el cine, evoca a aquel grupo de dirigentes sindicales históricos de FOTIA, algunos de ellos asesinados durante la dictadura cívico militar del ‘76.

La práctica de la dedicatoria de los films tiene en el cine diversas y numerosas expresiones. No existen, sin embargo, demasiados films que tengan dedicatorias políticas radicalizadas como en el caso de *El rigor del destino*. *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1984) es otro caso de este tipo. El film de Solanas incluye entre sus créditos una placa conmemorativa que dice, “Nuestro emocionado recuerdo para los grandes compañeros J. Troxler y J. Vera, intérpretes del film, asesinados por su militancia.”

verbal, es también expresada en las palabras del poeta que reflejan las ideas del director: “Andamos a tientas en la oscuridad, atropellando soledades y condenas, se trata de captar el llanto de un pueblo que nos permite recuperar nuestra identidad avasallada, demolida en un silencio sin remedio. Nunca se sabrá si es amor, miedo o desolación lo que nos espera.”⁶

Otras presencias que impresionan el film son aquellas de las pinturas del artista Gerardo Ramos Gucemas, igualmente radicado en la provincia por elección. Las imágenes, impuestas a la visión, son de escenas que evocan los crímenes de lesa humanidad de la dictadura. Planos detalles, seleccionados por el encuadre, que recorta fragmentos de los planos generales de las pinturas originales. Muchos de estos rostros, torturados con diferentes instrumentos, cuya postura y expresión muestran horror, son de personas de pueblos originarios. Algunos cubiertos, silenciados, amordazados, deformados por el terror y el dolor, otros muertos. El film construye estas visiones para el espectador a través del montaje y los encuadres que las envían a aquel [mediante movimientos de cámara y *zoom in*], pero a su vez deja claro que el niño, subyugado por ellas ve todas esas imágenes cuando descubre la historia de su padre, de la antesala de los terribles años del proceso en Tucumán y del proceso mismo.

El paisaje, una constante del cine de Vallejo, es también en *El rigor del destino* una figura principal. Los paisajes se multiplican, forman un espacio con el que se relacionan los habitantes de un pueblo más inserto en él que en una urbanización. Pero aún más importante es la presencia de un auténtico contingente de no actores que pueblan el film. Una multitud de hombres y mujeres, niños y niñas recrean la marcha que termina con la represión y el asesinato de Hilda Guerrero de Molina. La lucha obrera presenta un trabajo constructivo que señala la pertenencia heterogénea de sus protagonistas: etnia y género convergen en una clase en la marcha del hambre. La importancia de la mujer que lucha, en esta secuencia, la más álgida del film, se construye por distintos medios: en la figura de Hilda, homónimo de aquella persona real asesinada el doce de enero del '67 —es ella quien comunica, a sus compañeros de lucha, la idea de atravesar el campo, por los cañaverales, para evadir a la policía; en la concentración de niñas y mujeres que participan de la marcha; en la actuación de la mujer que pare, gritando y gimiendo en una escena cuya banda sonora se compone de silencios, hasta que suena su grito paralelo a la muerte de Hilda; y en la intensidad musical de la canción cantada por una mujer con voz étnica, latinoamericana.

La secuencia inicial del film ejemplifica perfectamente el doble sentido de la representación, trabajada entre lo documental y la composición ficcional. En este caso el documento citado “el primer comunicado de la Junta Militar que legaliza el Terrorismo de Estado”⁷, se mezcla con la acción inspirada en situaciones reales: los perreros que ejercen una violencia social manifiesta no únicamente sobre los animales, sino también sobre el hombre discapacitado. La subjetividad de esta secuencia compone “una metáfora sobre el golpe militar del 76, en la que dos hombres persiguen, enlazan y encierran en una jaula los perros de un pueblo tucumano”⁸

***Los días de junio* (Fischerman, 1985). Tiempos finales de la dictadura y relaciones con el presente.**

Los días de junio es un film sobre el exilio y los postreros tiempos de la última dictadura, la referencia es la guerra de Malvinas y la llegada del Papa a la Argentina ese junio del '82. Pese a su convencionalidad estructural y formal el film presenta imágenes del pasado inmediato, de algún modo premonitorias, que prefiguran ciertas continuidades entre la cultura de la dictadura y el capitalismo establecido para la posteridad. Sintagmático,

6 Las referencias a la filosofía de la historia de Benjamin también pueden trazarse aquí.

7 Testimonio de Gerardo Vallejo, extraído de <http://elosochento.blogspot.com.ar/2005/08/el-rigor-del-destino.html>

8 Ibídem.

representa el período citado a través de la historia de un grupo de amigos dividido por la realidad argentina y “la tentativa de reencuentro en el exilio externo y aquellos, que dentro del país, han sido quebrados por el terror o el sentimiento de culpa.”⁹. La recepción especializada del film se divide entre aquellos que lo consideran pesimista y escéptico y quienes lo consideran reflexivo y crítico al estado de situación del momento¹⁰. *Los días de junio* es un film que incluye ambas visiones¹¹ y que pese a sus convencionalismos formales convoca puntos críticos.

La forma, subordinada por entero a la narración y muy ligada al cine de su época, cristaliza por momentos una conciencia de lo pasado, el presente y el futuro.

Las numerosas referencias al estado de terror, generalmente por medio de diálogos y conversaciones entre los personajes, encuentran una articulación más concreta. Se trata de la escena de detención clandestina que sufren los cuatro amigos protagonistas. Este secuestro, producido en medio de la ciudad, en las inmediaciones del negocio de uno de ellos tiene una forma precisa en la construcción escenográfica del espacio y en la escenificación de la coerción de ciertos métodos represivos. El escenario de detención, interrogatorio y golpiza del detenido es un baño, cuya escenografía reproduce visualmente un escenario común en este tipo de situaciones llevadas a cabo en lugares transitorios y lugares de reunión de detenidos [como puede verse tanto en *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) en *Los días del juicio* (Romano, 2011) o en *El caso Pinochet* (Guzmán, 2001)]. La caracterización del estado de los prisioneros, maniatados y con la cabeza cubierta, representa una práctica de las fuerzas represivas ilegales de la época y que aún hoy se perpetúa en las prácticas policiales-mediáticas o militares en los ilegales campos de concentración modernos¹².

La forma en que se representa la llegada del Papa al país tiene fuertes resonancias en la actualidad. La puesta en escena, más bien austera, con que *Los días de junio* muestra este acontecimiento -una sola imagen en un televisor- demuestra la continuidad sensológica¹³ de los grandes poderes de los medios de comunicación. La imagen original que recoge el film es extremadamente similar a las de la puesta en escena televisiva de la visita del nuevo Papa a Brasil en el año 2013.

Una visión crítica acerca de la Guerra de Malvinas, pesimista, especialmente cuando se trata de los jóvenes muertos allí, informa *Los días de junio*. “Film éste, referido a los momentos finales de la guerra de Malvinas –que no se visualiza a lo largo de la obra- [...]”¹⁴. La cuestión de la guerra -referida y mencionada en diferentes situaciones [diálogos y una emisión radiofónica inaudible]-, adquiere una presencia inquietante, construida fuera de campo, a través de los sobrevuelos de los aviones militares sobre la ciudad. Su paso cercano a los protagonistas sume a estos en un estado de malestar y gravedad profundos.

De la misteriosa Buenos Aires (Fischerman, Wullicher, Barney Finn, 1981). Historias de un pasado reminiscente.

9 (GETINO 2005, 101)

10 Abel Posada considera que en el film existe un componente muy fuerte de escepticismo presente en la historia que narra. “El cine argentino se fue sin decir adiós” citado por Octavio Getino en (GETINO 2005, 93)

Ana Amado considera que este film se encuentra entre algunos otros que trabajaron una variante reflexiva caracterizada por “La indeterminación narrativa y genérica, entre otros procedimientos estéticos [...]” (AMADO 2009, 23)

11 “Entre el lucrativo comercialismo de una franja del cine nacional y las búsquedas expresivas o testimoniales de los directores-productores –con un espacio intermedio de contradicciones e incertidumbres- el conjunto de la producción de esos años ilustró la fisonomía de una sociedad con rasgos culturales nuevos, claramente diferenciados a los de otras épocas. [...]” (GETINO 2005, 104)

12 Como puede verse en el film *The war you don’t see* (Lowery; Pilger, 2010) o en *The shock doctrine* (Cuarón, 2007)

13 El concepto de sensología es propuesto por Mario Perniola en *Del sentire*. “Predigerido, pre-metabolizado, un sentir único se va imponiendo bajo la aparente variedad de realidades, reales y virtuales.” (VIRILIO; BAJ 2007, 8)

14 (GETINO 2005, 101)

El film es un tríptico basado en tres capítulos de *La misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez. Fue considerado uno de los films del período rompía con la metáfora del encierro muy presente en el cine argentino de la época. Fernando Peña que así considera a este film escribe que el mismo “[...] se trasladaba al pasado mediante tres relatos de Mujica Lainez para abordar desde allí temas de fuertes resonancias con el presente.” Las reminiscencias captadas y desplegadas desde el presente del film son las de unas situaciones de pura coerción y violencia social dirigidas por los vencedores de cada época. Las tres partes incluyen, sin embargo, un momento en que aquellos en una situación de dominación y opresión se rebelan contra los dominadores con una fuerza destructiva que interrumpe esa situación por medio de una ruptura radical. También en este film las ideas relacionadas al concepto benjaminiano de imagen dialéctica son ideas de guión, que incluso ya estaban en los relatos originales en los que se basa el film. Existen, sin embargo, ciertas diferencias operadas por los cineastas que colaboraron en la transposición con el guionista Ernesto Shoo, que introdujeron cierta crítica velada en un contexto histórico de plena dictadura militar.

“La pulsera de cascabeles (1720)” dirigida por Ricardo Wullicher añade una escena que no existe en el libro. Situada al principio de esta parte del film, es aquella en la que el negrero empleado de Rudyard encuentra y mata al esclavo fugado que mató al jefe inglés ciego. La inclusión de esta escena totalmente inventada proporciona una forma necesaria de ajusticiamiento sobre el negro, que de otra manera, y según el final interrumpido del relato original hubiera quedado sin ejecutar. De lo contrario la historia hubiera resultado <<revolucionaria>>. El orden otorgado a la escena, situada al principio por una cuestión de ritmo, dado que luego de que el negro matara al inglés la elipsis hacia la muerte del primero hubiera resultado artificiosa o no demasiado fluida, otorga al film una estructura plena de sentido para su época. Puesto que aunque el film comienza con la muerte del hombre que se da a la fuga luego de matar al negrero, el final del mismo otorga un lugar privilegiado al momento de ruptura. La última secuencia desarrolla el audaz engaño del hombre negro que toma la pulsera de cascabeles de Temba, la esclava violada por el ciego y ahora muerta por la peste. El hombre conduce al ciego fuera de la cuadra hacia el exterior y a la fosa donde yacen los apestados, por medio del sonido de la pulsera que agita guiándolo. El recurso al escenario natural y al exterior es explotado, puesto que la secuencia si bien desglosada, está filmada mayormente en planos generales con los extensos fondos abiertos de la playa y el mar. El negro mata al inglés ciego golpeándolo con una pala, cuando cae en la fosa. En el relato original aquel cubría con tierra el cuerpo del inglés. Suprimiendo esto, en el film la acción violenta está marcada por un ralenti que si bien no detiene el tiempo lo vuelve más lento. El negro inmediatamente se da a la fuga. Como en “El hambre (1536)”, el exterior es una forma más amplia de encierro, ya que el vasto paisaje es un espacio en el que se encuentra la muerte.

Conclusiones

La filosofía de la historia de Benjamin propuesta en *Sobre el concepto de historia* que ilumina ambas, la práctica revolucionaria y la práctica de la escritura de la historia- realizada desde abajo-, quizás sirva para interrogarse nuevamente sobre la importancia de ciertos films del pasado en la actualidad de su tiempo y en el tiempo presente. Este trabajo intentó comenzar a abordar ciertas formas de una de las concepciones benjaminianas de la imagen dialéctica, aquella que “[...] sitúa la tensión en el presente del historiador: la imagen dialéctica es la imagen del pasado que entra en una conjunción fulgurante e instantánea con el presente, de tal modo que ese pasado solo puede ser comprendido en este presente preciso, ni antes ni después [...]” y que se trata “[...] entonces de una posibilidad histórica del conocimiento.”¹⁵. La escritura filosófica de la historia en Benjamin en

tanto arte de lo *discontinuo*¹⁶, en sus múltiples dimensiones, puede ser útil para pensar las historias que cuenta el cine. Los films trabajados fueron tomados aquí en su carácter crítico e historiográfico. Todos presentan diferentes formas que actualmente se relacionan con las ideas benjaminianas propuestas en su escrito póstumo: hablan de una historia de los oprimidos, de una tradición de los mismos, de la rememoración de los vencidos, de la unidad contradictoria de cultura y barbarie. Asimismo, hay en esas obras una formalización de imágenes dialécticas comprendidas desde una postura benjaminiana como “[...] una manera de *desmontar* cada momento de la historia *remontando*, fuera de los ‘hechos constatados’, hacia lo que ‘ataña a su pre y post-historia’”¹⁷. *El rigor del destino* sitúa, desde su presente una exigencia hacia la rememoración. *Los días de junio*, film cuya observación actual revela vínculos desapercibidos con el presente¹⁸, presenta un modelo de funcionamiento temporal, que tomamos de aquellos dilucidados en las fotografías de Denise Bellon por la bellísima *Recuerdos del porvenir* (Marker; Bellon, 2003). *De la misteriosa Buenos Aires* conecta entre sí las historias de los oprimidos de diferentes épocas y da cuenta de los “momentos excepcionales, ‘explosivos’, en la sucesión interminable de las formas de opresión [...]”¹⁹.

Este trabajo articuló tentativas y aproximaciones a tres films del cine de los años de dictadura y del cine de la democracia desde algunos de sus procedimientos formales. Esas formas o procedimientos quizás no sitúen a esos films entre las obras de arte del siglo que crearon imágenes dialécticas e inspiraron ese concepto en los trabajos de Walter Benjamin. Sin embargo una observación desde las teorías benjaminianas a estos y otros films, en tanto formas de conocimiento histórico, puede arrojar una nueva luz sobre los mismos, iluminando retrospectivamente aspectos suyos no advertidos.

Bibliografía

Amado, Ana, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009

Baj, Enrico; Virilio, Paul, *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro Libros, 2010

Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010

Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, España, A. Machado Libros, 2008

Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 2005

Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012

Oberti, Alejandra; Pittaluga Roberto, *Memorias en montaje*, Santa Fe, María Muratore Ediciones, 2012

Peña, Fernando, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012

Varea, Fernando, *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*, Rosario, -MdR, 2006

HUBERMAN 1992, 118)

16 (DIDI-HUBERMAN 2008, 154)

17 Ibídem, p. 155

18 En *Memorias en montaje* los autores señalan que “Hubo planteos que señalaban que la revalorizada democracia representativa no tenía relación con los diferentes pasados violentos”. (OBERTI; PITTALUGA 2011, 28)

19 (LÖWY 2001, 142)

Walter, Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

Wolf, Sergio, “Una estética de la muerte”, en *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1993.